DOI:10.19359/j.cn31-1004/j.1995.01.001

中國傳統音樂基本理論

陈应时

中国传统音乐基本理论在古代称为“乐律”。在司马迁撰《史记》(约前 100)中专设《乐书》和《律书》之前,有关乐律理论只散见于一些哲学或乐论著作中。在其后的中国历代正史中,大都按《史记》体例设《乐志》(或《音乐志》、《礼乐志》,共 16 种)和《律志》(或《律历志》,共 8 种),但在内容上除乐律理论之外,还包括了音乐史料、仪礼和天文历法等方面。自公元第八世纪起,才陆续出现了《乐书要录》(约 700)、《琴律说》(约 1190)、《乐律全书》(1595)等专论音乐技术理论的著作。综观中国传统音乐的乐律理论,其主要内容包括声、律、调、拍等音乐的构成要素。现概要介绍如下:

一、声·音

在中国传统音乐理论中,“声”和“音”这两个词,有时互通,有时互别。“声”和“音”都可作一般意义的自然音响,故又可合称“声音”。“声”和“音”亦均可作音乐中的乐音,与“律”同义。如《左传》(约前 5 世纪)所云“五声、六律、七音”,指的都是一个个乐音。“声”和“音”也可以泛指音乐。如春秋战国时期(前 770—前 221)的郑国、卫国一带流行的民间音乐“郑卫之音”,又简称“郑声”。但“声”和“音”有时又有严格的区别。如《乐记》(约前 5 世纪)说:“知声而不知音者,禽兽是也;知音而不知乐者,众庶是也;惟君子为能知乐。”这里的“声”作音响,“音”作乐音,“乐”作音乐。嵇康《声无哀乐论》(约 250)说:“声之于音,犹形之于心也。”这里的“声”是指音乐的形式,而“音”是指音乐的内容。但在更多的情况下,当“声”字、“音”字和数字连用时,则是有音阶的意义;如“五声”、“五音”,即五声音阶:“七声”、“七音”,即七声音阶。

中国传统音乐的五声音阶体系很早已经形成,且有其“五声”之名,即宫、商、角、徵、羽,相当于现今首调唱名法的 do、re、mi、sol、la。对于中国传统音乐五声音阶体系的形成年代,以及何以会有此五声之命名和其命名究竟始于何时,因典籍失载,目前还难以判明,但可以说五声之名至迟在春秋战国时期(前 770~前 221)已经出现。在《国语·周语》(约前 5 世纪)所载公元前 522 年乐宫州鸠答周景王问的话中,就提到了宫、角、羽三个声名。在公元前第五世纪制作的曾侯乙编钟上提刻的乐律铭文中,已出现了完全的五个声名。在《管子·地员篇》(约前 4 世纪)中,不仅有五声之名,而且还记载了用数学计算产生五声的方法。

在早期的中国传统音乐理论中,常常将五声和宇宙万物联系起来并作种种比拟。战国时期(前 475~前 221)成书的《黄帝内经》、将五声中的宫、商、角、徵、羽依次比作人体的心、肝、脾、肺、肾五脏;《淮南子·天文训》(约前 150)将五声依次比作中、西、东、南、北五个方位;《礼记·月令》(约前 1 世纪)将五声依次比作土、金、木、火、水五种基本元素。这种比拟,旨在说明宫、

商、角、徵、羽五声是中国传统音乐中最重要的五个音。古代音乐理论还认为，人的感官耳、口、鼻、眼都有各自的需求，故《礼记·月令》又把满足人们听觉上需要的五声比作味觉上的甜、辣、苦、酸、咸五味和嗅觉上的香、腥、膻、焦、朽五味；桓谭《新论·琴道》(约前1世纪)又将听觉上的五声比作视觉上的黄、白、青、赤、黑五色。中国传统音乐理论又非常重视"宫"在五声中的地位，认为宫是音之主，好象是一国的国君，故在许多理论著作中都有"宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物"的比拟说法。

五声中各音的音高是不固定的，它们会随着宫音高度的变化而起变化。但当五声的声名被刻在钟一类乐器相对应的发音部位上，则其音高相对固定。这样，在演奏不同调或带有旋宫转转调的乐曲时，则需要其他声名来补充。曾侯乙编钟乐律铭文中的声名充分体现了中国传统音乐的五声音阶体系特色。这套编钟一个八度之内的十二个半音齐全，编钟的每个声名都刻在各钟与其音高相对应的发音部位，从而造成了钟上每个声名的音高固定不变。乐律铭文的设计者觉察到在五声音阶中大三度是唯一的特殊音程，因此，在编钟的声名中巧妙地运作了"角"和"曾"这两个字。当铭文中在某声后加一个"角"(或"颟")字(如"宫角"、"商角"、"徵角"、"羽角")时，即表示比某声本位音高一个大三度；在某声后加一个"曾"(或"颟下角")字(如"宫曾"、"商曾"、"徵曾"、"羽曾")时，即表示比某声本位音低一个大三度。这样，在一个八度中的十二半音都有了相应的名称：宫(C)、羽角(#C写^{b}D)、商(D)、徵曾(#D≈^{b}E、)宫角(E)、羽曾(F)、商角(#F≈^{b}G)、徵(G)、宫曾(#G≈^{b}A)、羽(A)、商曾(#A≈^{b}B)、徵角(B)。编钟演奏者只要把握编钟上诸声中的大三度音程关系，就很容易识别所奏乐曲的调性，亦方便于移调演奏。但由于后来类似曾侯乙编钟那样的大型编钟减少，且古代文献中对于具有固定高度的十二个半音，一般常用"黄钟"、"大吕"等律名来表示，故曾侯乙编钟式的十二种声名在其后的文献中未见广泛应用，常用的声名仍是宫、商、角、徵、羽五声，谓之"正声"。对五正声之外的其他音，则称之为"变声"。常见在"变声"中比"宫"、"徵"各低半音者称"变宫"(si)、"变徵"(^{b}sol≈#fa)，此二声合称"二变"；比"角"、"羽"各高半音的称"清角"(#mi≈fa)、"清羽"(#la≈^{b}si)。

在中国传统音乐中亦有五正声加两个变声七声音阶形式。据《晋书·律历志》(约630)记载，荀勖(?～289)曾于公元274年造了十二支六音孔竖吹笛，合十二种调。每支笛都能吹奏本调由宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫组成的七声音阶。古代文献记载上所谓的"七声"，多半指的是这种音阶形式。在民间音乐中尚有五声加"清角"(fa)和"变宫"(si)的七声音阶。为了兼顾这两种音阶，在隋代(581～618)就出现了五正声和加"二变"又加"应声"的八音列。在公元十一世纪前形成的工尺谱，其十个基本的音高谱字，就是按这种八音列编排的：

隋代八音列	徵	羽	变宫	宫	应声	商	角	变徵	徵	羽
工尺谱字	合	四	一	上	勾	尺	工	凡	六	五
相对音高	C	D	E	F	#F	G	A	B	c	d
七声音阶(1)	宫	商	角		变徵	徵	羽	变宫	(少宫	少商)
七声音阶(2)	宫	商	角	清角		徵	羽	变宫	(少宫	少商)

中国传统音乐中的七声音阶在北方应用得比较多。古代戏曲音乐中分北曲、南曲，近代昆曲分北昆、南昆，其音乐上的主要区别就在于前者使用七声音阶，后者使用五声音阶。

中国传统音乐理论对位于中音区的音阶称"中声"，其高八度称"少声"，其低八度称"太声"或"下声"。中声的声名一般不加前缀，少声在声名前加"少"字，太声或下声在声名前加"太"或

“下”字。如中声的“宫”，其高八度为“少宫”，其低八度为“太宫”或“下宫”。乐曲的调式主音在古代称为“煞声”、“结声”或“住字”。乐曲不在调式主音上结束时称为“侧煞”或“寄煞”。

二、律·吕

“律”和“吕”都是指乐音，仅有阴阳属性上的区别。“律”属阳，“吕”属阴。“律”和“吕”一般统称为“律”。“律”和“吕”结合成为“律吕”时，则专指音乐理论或泛指音乐。

古代中国人很早已发现了乐音体系中一个八度之内包含着十二个不同高度的乐音，称为“十二律”。据《国语·周语》(约前5世纪)记载，公元前522年乐宫州鸠答周景王问的话中，就已经提到了十二律的名称，即黄钟(c)、大吕(♯c)、太簇(D)、夹钟(♯D)、姑洗(E)、仲吕(♯E)、蕤宾(♯F)、林钟(G)、夷则(♯G)、南吕(A)、无射(♯A)、应钟(B)。在公元前第五世纪制作的曾侯乙编钟上所刻的乐律铭文中，亦有类似的十二律名称。在这十二律中，分为六律、六吕；奇数律为六阳律，偶数律为六阴吕。

“律”又是一种高音标准。中国古代常把乐音的高低和物体的长短、体积的大小、分量的轻重同等看待，所以每个朝代都要发布“律、度、量、衡”的标准，而“律”又被放在首位。

古代音乐理论认为“律”是超乎万物之上与天地并存的一种自然现象。徐理《琴统》(1268)说：“盖有天地则有是律，有是律则有是声，有是声则有是准，准之器难未作于有律之初，准之意已默存于有琴之先”[1]。“准”是古代的一种弦制的音高标准器。这里强调的是“律”先于琴和准上所发出的“声”。因此古代常将“律”和天文历法等同看待；在中国历代正史中，自第二部《后汉书》起，就将“律”和天文历法合成一个学科，单独设立《律历志》。中国古代的天文历法，将一年分为十二个月，一昼夜分为十二个时辰(一个时辰合今两小时)，早期的中国传统音乐理论就把音乐中的十二律和十二月、十二时辰互配：

十二律	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
十二月	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
十二时辰	子	丑	寅	卯	辰	巳	午	未	申	酉	戌	亥

(一个时辰合今两个小时。“子”为夜11时至凌晨1时，余类推。)

由于律是一种高音标准，故也需要像历法计算那样，以发音体(如弦)的长度为依据，采用数学手段对于律作精确计算。在古代的律学计算中，称代表乐音高度的数字为“律数”或“律度”、“律寸”、“律分”。此种律学计算，最早见于公元前第四世纪成书的《管子·地员篇》，书中记录了用三分损益法生宫、商、角、徵、羽五律。所谓三分损益法，即把发音体(如弦)的长度作三等分，全长(1)为基音，三分损一($1\times2/3$)生上方纯五度音，三分益一($1\times4/3$)生下方纯四度音。由于用三分损一生上方纯五度音共含八律(C－♯C－D－♯D－E－♯E－♯F－G)，故三分损益法又名“隔八相生法”。用此种生律方法所产生的律就称作“三分损益律。”

《管子·地员篇》只记录了用三分损益法生五律，在公元前第三世纪成书的《吕氏春秋·音律》中，则记全了用三分损益法生十二律。这种律制，由于《管子·地员篇》只用三分损益法生五律，故此五律和西方的 Pythagoras 律完全相同，但由于三分损益律不采用向下方纯五度的生律方法，故在十二律中没有降记号音名的律，最后一次由无射律(♯A)生出的仲吕律(♯E)要比 Pythagoras 律的 F 高 24 音分。

早期中国传统音乐理论把“律”和天文历法相联系的结果，最终导致了十二平均律理论的诞生。古代律学家们发现，天体运行、一年四季、白天黑夜都是周而复始的，但用三分损益法自黄钟起生律，却不能周而复始地回到黄钟本律。于是，汉代京房（前 77～前 37）沿用三分损益法，按六十年为一个周期的“六十甲子”纪年历法，由十二律连续生至六十律，其结果最后的七律和最初的七律已相当接近，仅各相差 3.6 音分，此音分差即今天所说的“京房音差”。至公元第五世纪，钱乐之按一年为 360 天的古历法，又用三分损益法由六十律继续生至三百六十律，把“京房音差”缩小到 1.8 音分，此即今天所说的“钱乐之音差”。与钱乐之同时代的何承天（370～447），他不采用增律的方法来解决还生黄钟的问题，而采用了在十二律内部作调整的方法，将第十一次生律所得仲吕律（#E）还生黄钟律时不足的差数十二等分，然后依次递加在用三分损益法产生的十二律上。

何承天的十二律对旧三分损益法是一个很大的突破，故在律学史上被称作“新律”。五代时的王朴（906～959）又设计了另一种律制。他先定高八度黄钟（C）的长度为本位黄钟长度（C）的一半，使之构成完全八度，然后再沿用三分损益法的次序生南吕（A）和姑洗（E）二律时，将三分损益法分子式（2/3、4/3）中的分母数缩小其 1/250，故此两律的长度相对增长，其后各律的长度亦随之递增，这种用缩小三分损益分母数的生律方法，在当时被称为“新法”，由于何承天的“新律”或王朴的“新法”，虽能达到从黄钟律起周而复始发回到黄钟本律，或产生两个构成完全八度的黄钟律，但因都不是十二平均律，故当十二律旋相为宫时，还不可能得到相同结构的十二种五声或七声音阶。宋代的蔡元定（1135～1198）取京房六十律中的前十八律，以解决十二律旋相为宫的问题，但这十八律仍是三分损益律，故周而复始回归黄钟本律的问题仍无法解决。

至公元第十六世纪，朱载堉（1536～1612）在前人研究的基础上作了改进。在他的早期著作《律历融通》（1581）中，最先采用王朴缩小旧三分损益法分数式中的分母数的方法，求得了更为精密的十二平均律五度和四度的比数，即将旧三分损益法“三分损一”之 2/3 变成 500,000,000/749,153,538，将“三分益一”之 4/3 变成 1,000,000,000/749,153,538，然后按三分损益法的上下相生次序来产生其“循环无端”的十二平均律[2]。在《律学新说》（1584）中，朱载堉又提出了“置一尺为实，以密率除之凡十二遍”[3]求得十二平均律的新方法。这里所说的“密率”，就是他在《律吕精义·内篇》（1596）中公布的用 $\sqrt[12]{2}$ 求得的由二十五位数组成的 1.059463094359295264561825。用这个方根数去除黄钟（C）的律数，即得高一律大吕（#C）的律数；用这个方根数去乘黄钟（C）的律数，即得低一律应钟（B）的律数。这样，连续乘或除十一次，都能产生既周而复始又合于十二律旋相为宫的由低到高或由高到低的十二平均律[4]。律学理论研究中长期以来得不到解决的遗留问题终于得到完满解决，但这种朱载堉称之为“新法密率”的律制，在当时呈报朝廷后并未得到推广应用。

自公元第十世纪起，古琴上所应用的琴律开始在理论上被注意。由于古琴上设有十三个徽位，每一个徽位和空弦长各有其一定的比例，且能发出合于纯律的泛音和按音：

	空弦	(13)	(12)	(11)	(10)	(9)	(8)	(7)	(6)	(5)	(4)	(3)	(2)	(1)
長度	1	$\frac{7}{8}$	$\frac{5}{6}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{2}{5}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{8}$
按音(C)			^{b}E	E	F	G	A	c	e	g	c^1	e^1	g^1	c^2
泛音(C)		c^2	g^1	e^1	c^1	g	e^1	c	e^1	g	c^1	e^1	g^1	c^2

崔遵度(953～1020)《琴笺》最早称古琴上所设的十三个泛音徽位为“自然之节”，并认为在一条琴弦上的泛音节点还不止于十三个，而有二十三个[5]。徐理《琴统》(1268)则又进一步发现在琴弦等分的节点上都能发出泛音，故在《十则》一节中详列了琴弦由二等分至十等分至各个节点在琴上的位置，并作出了这样的结论：“琴有十则，节四十五，同(重叠)者十有四，得位者三十有一”[6]。这三十一个节点上所发出的泛音，连同基音在内，即是谐音列中第一至第十谐音。自公元第十一世纪起，亦出现了种种产生琴律的被称之为“调弦法”的记载。迄今所见古琴的调弦法基本上可以分成两种类型。这两类调弦法的主要区别在于大三度音程，第一类调弦时以十一徽的纯律大三度为准，兼用十徽的纯四度调出各弦音高；第二类调弦时则避用十一徽，仅以九徽的纯五度和十徽的纯四度为准调出各弦。在采用纯律定的琴曲演奏中，常用三、六、八、十一徽上的泛音和按音(八徽按音和空弦为纯律大六度音程)；在采用五度相生律定的琴曲演奏中，则避用三、六、八、十一徽上的泛音，按音则改用二徽九分(两徽之间作十个徽分，故二徽九分比三徽高一个徽分，下同)、五徽九分、七徽九分、十徽八分，从而形成了琴乐中的两种律制。徐理《琴统》(1268)称这两种律制为“徽法”和“准法”；公元第十四世纪的陈敏子在《琴律发微》一书中又称这两种律制为“琴律徽”和“律法”。这两种律制，前者相同于西方的纯律；后者相同于西方的 Pythagoras 律。

三、均·宫·调

中国传统音乐理论中的“均”，指调高，相当于西方的 Key。《新唐书·杨收传》(1060)说：“夫旋宫以七声为均，均言韵也。古无韵字，犹言一韵声也”[7]。这就是说，音乐中的“均”好比诗词中的韵。中国古典诗词研究押韵，一般篇幅不长的诗词作品，一韵到底，就如音乐作品中只用一个均，即只用一种调高；篇幅长的诗词作品押几个韵，称转韵，就如音乐作品中的转均，即在一部音乐作品中包含几种不同的调高。因中国很早就发现在一个八度之内可以分为十二律，故在音乐作品中一共有十二均。又由于中国音乐中的音阶，不论是五声还是七声，在排列上都是从宫音开始的，因此，宫音的高度就成了均的标志，原本为声名的“宫”，也就成了“均”的同义词。如“黄钟均”，即宫音高度为黄钟(C)的均，亦称“黄钟宫”；“大吕均”，即宫音高度为大吕(#C)的均，亦称“大吕宫”，等等。与“均”同义的尚有“旦”，这个词是在公元第六世纪时由西域传到中原来的。

中国传统音乐属于五声调式体系，共有宫、商、角、徵、羽五种调式。古代就称调式为“调”。因为任何一首乐曲，总是包含着“均”(或称“宫”)和“调”这两个方面，故古代又合称这两个方面为“宫调”。但在古代文献中“调”的含义也并不单单限于指调式，有时也指“均”。如古琴等弦乐器的定弦，每定一次弦，实际上是定出某一均，但这种定弦亦称“定调”，故所定的某均也就称为某调。此时的“调”，亦已和“均”同义了。

在乐调中，由“均”和调式所构成的“宫调”，无论“均”或调式，其中任何一个方面发生变化，就形成转调，故中国传统音乐理论将转调分为“旋宫”和“犯调”两大类。

“旋宫”是指以宫音为代表的调高的转调。《礼记·礼运》(约前1世纪)曾有“五声、六律、十二管，还相为宫”[8]的记载，其意思是说十二律的每一律都可以作为不同调的宫音，从而可以形成十二种不相同的调高。如同一首乐曲，可旋用十二均，以十二种调高来演奏，但这首乐曲的调式仍保持不变，故“旋宫”属于调高的转调。

“犯调”是指“结声”(调式主音)为代表的调式的转调。中国古代曾在理论上把“犯调”分为

“正犯、旁犯、偏犯、侧犯”四种类型。“正犯”即某均的宫调式转他均的宫调式；“旁犯”即某均的宫调式转本均或他均的商调式；“偏犯”即某均的宫调式转本均或他均的角调式；“旁犯”即某均的宫调式转本均或他均的羽调式。在这“四犯”中，“正犯”的调式没有变化，故实际上属于“旋宫”。“旁犯”、“偏犯”和“侧犯”中，凡不转均的犯调仅属调式的转调；凡转均而又变化调式的犯调属于调高、调式的转调；后一种犯调又可分“住字”相同（即同主音）和不相同（非同主音）两类。

上述“旋宫”和“犯调”的理论，在中国古代常用“旋宫图”来加以解释。“旋宫图”最早见于元万顷（639～689）等撰的《乐书要录》。它由外圈的声名和内圈的律名两个盘组成，在十六世纪以来的音乐理论著作中改为声盘在内圈，律盘在外圈（见图）。

“旋宫图”的旋转方法有两种：顺时针方向旋转声盘称“顺旋”；逆时针方向旋转声盘称“逆旋”。这两种旋转方法可以产生两种调名体系：顺旋产生“之调”调名；“逆旋”产生“为调”调名。顺旋的方法适合于解释“旋宫”。每当顺旋声盘的宫对准某律时，就可得某律之宫、商、角、徵、羽的五调。如顺旋声盘，以声盘中的“宫”对准黄钟律，即得黄钟均中“之调”的“黄钟之宫”、“黄钟之商”、“黄钟之角”、“黄钟之徵”、“黄钟之羽”五调。一律五调，十二律合六十调。逆旋的方法适合于解释“犯调”。每当逆旋声盘，以声盘中的宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫轮流对准律盘中的某律，就可得某律为宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫的七调。如以声盘中的宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫 轮流对准律盘中的黄钟，即得“为调”的“黄钟为宫”、“黄钟为商”、“黄钟为角”、“黄钟为变徵”、“黄钟为徵”、“黄钟为羽”、“黄钟为变宫”七调。一律可作七声的，十二律合八十四调。

顺旋“之调”调名最早见于公元前第五世纪的曾侯乙编钟乐律铭文，其中已有“姑洗之宫”等调名；逆旋“为调”调名最早见于记录周代（前 841～前 221）宫制的《周礼》一书，其中已有“黄钟为角”等调名。“之调”和“为调”调名在很长的历史时期内被同时应用，但往往又省略调名中的“之”或“为”字，因此容易产生调名上的混淆。如调名“黄钟商”，设“黄钟”为 C，按“之调”作“黄钟之商”，即宫音高度为黄钟（C）的商（re）调式，调式主音为 D；按“为调”则作“黄钟为商”，即调式主音“商”的高度为黄钟（C），故宫音高度为^{b}B，同一个调名在两种调名体系中会产生两种不同的结果。因此，北宋朝廷于公元 1117 年明令废除“为调”调名，其后的中国传统音乐理论也就一直采用“之调”调名，直至近世西洋音乐大小调体系传入中国，在理论上又恢复兼用如 A 大调、a 小调之类的“为调”调名。

中国传统音乐在理论上虽有六十调、八十调，但除了历代宫廷的仪式音乐随月用律，故十

二月每月用一均五调，十二均合六十调之外，在民间俗乐中一般只应用三均或四均。第十世纪前后，俗乐因被宫廷的重视而得到高度发展，用了七均；七均中每一均包含宫、商、羽、角四种调式，形成了唐宋时期著名的“俗乐二十八调”。但自第十二世纪起，俗乐调的调数逐渐减少，后被“工尺七调”所取代。

“工尺七调”即上字调、尺字调、正(小)工调、凡字调、六字调、五字调、乙字调。这七调实际上是七个均，每一个均可包括宫、商、角、徵、羽五种调式。工尺调的命名既不同于“之调”的命名方式，又不同于“为调”的命名方式，调名中的工尺谱字是“角”音(mi)的高音。如工尺七调的基准调“正工调”音阶的七声为：上(G)、尺(A)、工(B)、凡(#c)、六(d)、五(e)、乙(#f)，因调名中的“工”字为B，故为G均；“上字调”名中的“上”字为G,，故为^{b}E均；“尺字调”调名中的“尺”字为A，故为F均；余类推 。近世以“小工调”为基准 ，其“工”字音高为#F，故为D均，其音阶的七声为：上(D)、尺(E)、工(#F)、凡(G)、六(A)、五(B)、乙(#c)；则“上字调”为^{b}B均，“尺字调”为C均；余类推。

中国传统音乐常用的转调方法有两种：将本调的角音(mi)升高半音成为下五度新调的宫音(do)，称“清角为宫”，在工尺谱中称“隔凡”；将本调的宫音(do)降低半音成为下五度新调的角音(mi)，称“变宫为角”，在工尺谱中称“压上”。在工尺谱中称转调为“借字”，故由某调转入其上方或下方五度的调(如C→G或C→F)称“单借”，转入其上方或下方大二度的调(如C→D或C→^{b}B)称“双借”，转入其上方或下方小三度的调(如C→A或C→^{b}E)称“三借”。

中国传统音乐中古琴的定调自成体系，分“内调”和“外调”两大类。“内调”的空弦音均为五正声，故又称“正弄”；“外调”在定弦中出现变声或空弦并不具备完全的五正声，故又称“侧弄”。“内调”共五调，其基本调称“正调”，合今之F调。将“正调”定弦中的第三弦宫音低一律(小二度)成新调的角音，此调称“慢角调”(古琴的第三弦古代称“角弦”，“慢”即降低，故名)，合今之C调；再将“慢角调”定弦中的第一和第六弦宫音均慢低一律(小二度)成新调的角音，此调称“慢宫调”(古琴的第一和第六弦古代称“宫弦”，故名)，合今之G调；将“正调”定弦中的第五弦角音升高一律(小二度)成新调的宫音，此调称“蕤宾调”，又名“清羽调”(古琴的第五弦古代称“羽弦”，“清”即升高，故名)，合今之^{b}B调；将“蕤宾调”定弦中的第二和第七弦角音均升高一律(小二度)成新调时的宫音，此调称“清商调”(古琴的第二和第七弦古代称”“商弦”，故名)。合今之^{b}E调。“外调”的调弦法品种繁多，不一一列举。

四、拍·板·眼

“拍”因打击乐器“拍板”而得名。“拍”在不同的历史时期有不同的含义。早期的“拍”仅指乐曲的乐章或段，如公元第六世纪时四乐章的琴曲《碣石调·幽兰》，谱中每乐章结束后注有“拍之(大息)”，表明以其一个乐章为“一拍”，琴曲《胡笳十八拍》，全曲共十八个乐段，表明以其一个乐段为“一拍”，其后在白居易(772～846)的《霓裳羽衣歌》诗注中说：“散序六遍无拍”，“中序始有拍”[9]，可知其时的“拍”即节拍，在乐曲中存在无节拍和有节拍两种形式。此时节拍中的“一拍”相当于现代记谱法中的一个小节，可用于衡量乐曲的长度。如大曲《降黄龙》中的《花十六》，共十六拍，即此段乐曲共十六小节。此种“拍”又以“字”作为乐曲的基本时值单位。沈括(1031～1095)在《梦溪笔谈·补笔谈》一书中说：“乐中有敦、掣、住三声。一敦一住，各当一字。一大字住当二字。一掣减一字”[10]。“敦”即乐谱中的单个音高谱字，“住”即延长时值的记号，一个谱字或一个“住号”，都相当于现代的一拍(beat)时值。单个谱字加上“住号”，就成二拍

(beat)的时值。“掣”为减时值记号，带有一个“掣号”的两个谱字，其时值由原来的二字减去一字，两字合为一拍(beat)。

自公元第十三世纪起，具小节意义的“拍”和作为乐曲基本时值单位的“字”，渐渐地被“板”和“眼”所替代。“板”承袭了“拍”为节拍的含义，故“一板”仍为一小节。但不同的是“板”在小节中仍具有一拍(beat)的时值。“眼”等同于“字”，故“一眼”亦相当于现代的一拍(beat)。

“板”又细分为“散、慢、中、快”四种。“散板”为自由节拍，只在乐句末击一板，名“底板”，又称“截板”、“绝板”。“慢板”为“一板三眼”，相当于今的四拍子，其中第一拍为“板”，第二拍为“头眼”，第三拍为“中眼”，“第四拍为“末眼”。“中板”为“一板一眼”，相当于现今的二拍子，其中第一拍为“板”，第二拍为“眼”。“快板”又名“流水板”，为“有板无眼”，相当于现今的一拍子。

[本文系作者应邀于 1994 年 9 月 30 日在日本国立音乐大学所作学术报告的讲稿]

注：

[1]见《琴曲集成》(三)摘录本中华书局 1982 年版第 10—11 页。

[2]详商务印书馆面万有文库本 1934 年版卷四第 4—6 页。

[3]见人民音乐出版社冯文慈点注本 1986 年版第 19 页。

[4]详商务印书馆万有文库本 1934 年版卷一第 6—9 页。

[5]见《琴曲集成》(五)摘录本中华书局 1980 年版第 23 页。

[6]见《琴曲集成》(三)摘录本中华书局 1982 年版第 10 页。

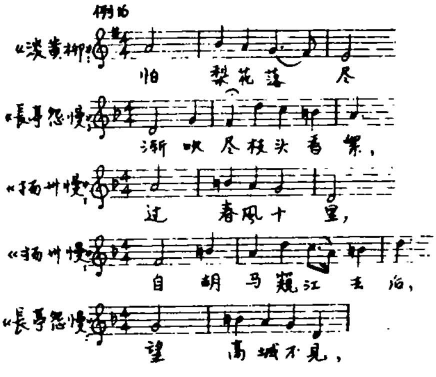
[7]见《二十五史》上海古籍出版社 1986 年版第 4699 页。

[8]见《十三经注疏》中华书局 1980 年版第 1423 页。

[9]见《全唐诗中的乐舞资料》摘录本，音乐出版社 1958 版第 23 页。

[10]见上海古籍出版社胡道静校证本 1959 年版第 918 页。

(上接第 31 页)



××× ××× ×××

刘熙载《艺概》对白石歌曲的风格作了最恰当的概括，他说：“姜白石词幽韵冷香，令人挹之无尽；拟诸形容，在乐则琴，在花则梅也”。白石歌曲确实如乐中之“琴”，花中之“梅”，给人以“幽韵冷香”之感。然而，今人在演唱其恋情词时，有的过于柔媚缠绵，在演唱其爱国词时，却又不够含蓄深蕴，往往未能准确地把握其独特的“清雅”风格。但愿本文的写作，对白石歌曲的研究与演唱有所裨益。

注：周密《齐东野语》卷十二载有《姜尧章自叙》一篇。